



Un destin lié à la musique : **Théophile Gautier**

Le 23 octobre 1872, décédait le « poète impeccable... parfait magicien ès-lettres » selon Baudelaire, Théophile Gautier. Il était né à Tarbes 61 ans plus tôt, le 30 novembre 1811, voilà deux cents ans, dans une famille de petits bourgeois. Passons rapidement sur sa biographie qui n'est pas notre propos. Enfant surdoué – il sait lire à 5 ans – il sera, au collège Charlemagne, condisciple et ami, jusqu'à la mort de celui-ci, du futur Gérard de Nerval. Il forme, dès l'adolescence, un petit cénacle avec de jeunes sculpteurs, peintres, graveurs parmi lesquels on trouve Petrus Borel ou Célestin Nanteuil. Sportif - « J'ai beaucoup aimé la nage, la boxe, les chevaux, les exercices de force et la peinture » écrit-il à Armand Baschet en 1851 - il hésite entre la mer, la peinture et le théâtre, mais sa rencontre, à 17 ans, avec Victor Hugo et sa participation à la fameuse bataille d'*Hernani* le 25 février 1830 décident vraisemblablement de sa vie : il écrira.

Journaliste à *La Presse* jusqu'en 1855 puis au *Moniteur universel* ; il visite l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, la Russie, la Grèce, l'Algérie, la Turquie, etc. et publie moult récits de voyage et de nombreux articles d'art. Célèbre et respecté pour sa carrière et son talent de poète et de romancier, malgré trois échecs à l'Académie Française, il sera bibliothécaire de la princesse Mathilde.

Quid de la musique dans tout cela ? Commençons par un peu de sociologie et de généalogie.

Ses père et mère l'ont sans doute initié jeune à la musique et il a assisté à des représentations, entre autres, d'opéras de Grétry, Cimarosa ou de Mozart, dont il aime particulièrement *Don Giovanni*.

Lui-même, selon le témoignage de sa fille aînée, joue du piano. Parmi ses amis et fréquentations, on compte Adam, Berlioz, Reyer, Meyerbeer, Liszt... et, quelque peu oublié aujourd'hui mais proche de Théo, Allyre Bureau (portrait ci-joint en polytechnicien), dont nous reparlerons. La liste de tous ces compositeurs serait trop longue.



Le monde musical le touche de plus près encore : il est lié par des liens familiaux à deux familles célèbres d'artistes lyriques, les Grisi, d'origine italienne, d'une part, et les Devriès, d'origine hollandaise, d'autre part. En effet, amoureux, vraisemblablement platonique mais constant durant toute sa vie, de la danseuse Carlotta Grisi (1819-1899), il vivra pendant plus de deux décennies avec la sœur aînée de celle-ci, Ernesta (1816-1895), contralto sans grande réputation contrairement à ses illustres cousines Giuditta (1805-1840), créatrice de Romeo dans *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini, et « la jolie Grisi », Giulia (1811-1869) aussi connue alors que Maria Malibran.

D'Ernesta, qu'il soutint tant qu'il put et pour laquelle il se faisait parfois impresario, il eut deux filles. La première, Judith (1845-1917), femme de lettres, auteur du *Livre de Jade*, ouvrage inspiré ou traduit d'originaux chinois, fit naître chez Wagner, qu'elle admirait, une véritable passion. Elle devait épouser Catulle Mendès (1841-1909) qui l'abandonna assez vite pour la compositrice, « l'outrancière » Augusta Holmès (1847-1903).

La seconde Estelle (1848-1914), plus calme et plus bourgeoise, se maria au romancier, poète, journaliste Émile Bergerat (1845-1923). Herminie, leur fille, s'unit par le mariage au célèbre ténor David Devriès (Gérald de *Lakmé*, Don José de *Carmen*, Hoffmann...) dont la grand-mère, la non moins célèbre cantatrice hollandaise Rosa Devriès, donna à l'art du chant quatre enfants, tous fort connus, sur les cinq qu'elle mit au monde : Jeanne, Fides, Maurice et Hermann. Le cinquième, Marcel, rentier, épousa la mère de David, Cécile Dardignac, qui avait accouché, de ses premières noces avec Fritz Busser, du futur compositeur Henri Busser (1872-1973). Enfin Daniel, dit Ivan (1909-1997), fils d'Herminie et David, ne se contenta pas de composer mais fonda la profession de metteur en ondes à l'ORTF et fut le père de la musicologue Annick Devriès, à la ville Mme François Lesure.

Ainsi le destin, en faisant de notre héros non seulement l'ami et l'allié mais encore l'aïeul de vrais et grands musiciens, voulut le lier étroitement au monde musical. Ce rapport prédestiné à la musique se traduit dans l'œuvre de Théophile Gautier par de nombreuses critiques, musicales d'abord, la conception de ballets ensuite, un travail de parolier de son vivant et l'utilisation de ses poèmes pour des mélodies souvent remarquables après sa mort enfin. Peut-être faut-il y ajouter quelques œuvres adaptées de ses romans comme *Le Capitaine Fracasse*, opéra-comique en 3 actes et 6 tableaux, livret de C. Mendes et musique de J. Pessard joué le 2 juillet 1878 sur la scène du Théâtre Italien, *Une nuit de Cléopâtre* sur un livret de Barbier pour V. Massé créé le 21 novembre 1885 à l'Opéra-Comique ou *La fille de pharaon*, ballet en 3 actes et 9 tableaux tiré du *Roman de la momie* par Marius Petipa sur un livret de J. H. Vernoy de Saint-Georges et une musique de Cesare Pugni, créé au Bolchoï en 1862, repris à l'Opéra de Paris en 2004. On ne peut que regretter que la mort ait empêché notre écrivain de rédiger, comme il l'avait prévu, un livret de *Salammbô* destiné à Verdi.

Penchons-nous donc, pour commencer, sur les critiques musicales et écoutons-le : « Mon premier compte rendu porta sur un ballet des *Mohicans* » (il s'agit d'un ballet d'A. Adam créé à l'Opéra le 5 juillet 1837), « et ma manière parut assez drôle. » Assez drôle ? Voyez comme il croque Rossini : « ...il avait donné sa démission de l'art, trouvant avec raison que son immortalité était désormais assurée, et qu'après un chef-d'œuvre comme *Guillaume Tell*, il ne pouvait plus grandir. Ironique et railleur, il assistait à sa postérité et saluait poliment sa statue sous le péristyle de l'Opéra avec un sourire indéfinissable, se moquant in petto de ce dieu qui portait des sous-pieds de marbre. » (*Journal officiel* 22 mars 1869). Chargé du feuilleton de théâtre - pour lequel, s'il se sent incompetent, il n'hésite pas à se faire aider -, il fait preuve dans ses écrits à la fois de goût et de bon sens : bien des musiciens aujourd'hui ne devraient-ils pas méditer cette remarque du 24 janvier 1842 à propos de la création du *Diable à l'école* d'Henri Boulanger : « Il oublie trop souvent que la musique n'est pas faite pour les musiciens, mais bien pour le public » ? Il touche à tous les domaines musicaux : musique instrumentale, vocale, classique ou folklorique, récital, danse... Le Grand Opéra français ne le laisse pas indifférent.

Il apprécie Meyerbeer : « *L'Étoile du Nord*, ce chef-d'œuvre de Meyerbeer, qui n'a fait que des chefs-d'œuvre, a reparu au ciel de l'Opéra-Comique avec le plus vif scintillement » (*Le Moniteur Universel*, 11 juin 1867) mais pense aussi que ses « *Huguenots*, tout admirables qu'ils soient, fatiguent à la longue ». Halévy lui apparaît comme « un talent tout à fait mûr et arrivé à son apogée ». Il soutient et admire son ami Berlioz, incarnation pour lui du romantisme en musique « une gloire éclatante et [...] une renommée moins populaire mais aussi pure » (que Lamartine et Rossini) ; il explique l'impopularité du compositeur par sa rébellion et son indépendance, son refus des concessions. Amateur de Rossini, Bellini, Donizetti, du bel canto romantique en général, il regrette que Verdi ferme le cycle rossinien mais, bien que lui reprochant « sa propension au vacarme », se passionne pour ce nouveau maître : « Les artistes [...] ont [...] perdu la tradition de la vocalise facile pour s'adonner au chant large... » D'autre part, il souligne chez le compositeur italien, à tort ou à raison, des traits de wagnérisme, en particulier dans *Don Carlos*. Le premier à parler de Wagner, il défend *Tannhäuser* quand tout Paris crie au scandale : « Il trouble trop profondément tout le monde musical pour n'être pas un génie [...] c'est à Wagner que pensaient, comme à un dieu ou comme à un démon tentateur, les jeunes musiciens cherchant leur voie. » (*Journal officiel*, 22 février 1869). Il y aurait encore beaucoup à dire sur cet aspect de l'œuvre du chroniqueur.



Je ne peux pourtant résister au plaisir de l'écouter s'enthousiasmer lorsqu'il découvre Pauline Garcia le 14 octobre 1839 : « Elle possède un des instruments les plus magnifiques qu'il soit possible d'entendre. [...] L'étendue est prodigieuse. Dans le point d'orgue de l'andante de la cavatine (tirée de *Elisabetta* de Rossini, et intercalée), elle a accusé deux octaves et une quinte, du *fa* grave du ténor à l'*ut* aigu du soprano... » Comment ne pas sourire lorsqu'il rend compte le 18 mars 1840, avec un humour un peu cruel, de la malheureuse tentative de retour sur scène de Cornélie Falcon après son aphonie : « Un docteur au moins aussi fantastique que le docteur Wiesecke ou le signor Tabraccio, avait trouvé moyen de faire chanter la malade en la mettant sous cloche dans une machine pneumatique [...]. À ce compte-là, les melons qui sont toujours sous cloche seraient les plus excellents chanteurs, et jusqu'à présent ils n'ont cependant pas fait preuve de grandes dispositions musicales » ? Il lui recon-

naît cependant, un peu plus loin dans le même article, un grand talent : « Hier, son talent a été comme il y a deux ans, ferme et pur, correct et vigoureux. » Constatant quand même une altération vocale, il s'inquiète et conseille : « Quoi qu'il en soit, nous espérons qu'avec des soins et des ménagements, cette faiblesse disparaîtra. Mais pour Dieu, qu'elle ne chante pas, qu'elle se repose, qu'elle aille en Italie boire cet air si tiède et si bleu, cet air de velours qui assouplit les gosiers les plus rebelles, qu'elle ait confiance dans sa jeunesse, son gosier et sa beauté. » Un critique lucide, donc, mais sans méchanceté et certainement pas « un âne en musique », comme d'aucuns le prétendaient !

La nécessité l'amena aussi à s'engager et collaborer directement avec des musiciens pour la rédaction d'arguments de ballets. Il en rédigea six qui développent, à un moment ou un autre, un épisode fantastique comme les aimaient les romantiques et Théophile lui-même, dont on ne peut oublier qu'il écrivit de nombreux contes. Il faillit en faire un septième avec Berlioz sur le thème de *Wilhelm Meister* mais le projet avorta.

Le premier de ces ballets, et pas le moindre, fut *Giselle ou les Willis*, merveilleuse histoire de fiancée trahie, qui meurt d'amour et sauvera son prince contre la volonté de la reine des Willis, laquelle force les jeunes amants infidèles à danser toute la nuit jusqu'à la mort. En rédigeant le tableau nocturne, l'écrivain se souvenait sans doute de *la Sylphide* et du « ballet des nonnes » de *Robert le Diable*. Cette œuvre, dont le succès ne s'est pas démenti, fut créée par Carlotta Grisi le 28 juin 1841 sur la scène du Théâtre de l'Académie royale de musique. Vernoy de Saint-Georges et Jean Coralli, lequel fit la chorégraphie avec J. Perrot, avaient collaboré à la rédaction du livret qu'Adolphe Adam (portrait ci-dessus) mit en musique.

Tiré des *Mille et une nuits*, toujours avec la collaboration de Coralli pour le texte et la chorégraphie, sur une musique de Friedrich Burgmüller, devait suivre sur le même théâtre, le 17 juillet 1843, un second bijou immortel de la danse : *La Péri*. Un prince égyptien, interprété par Lucien Petipa, se suicide pour rejoindre sa bien aimée, une Péri, c'est-à-dire une fée du paradis oriental, dansée par Carlotta Grisi lors de la première.

Le sujet de *Pâquerette* paraît plus conventionnel : un couple de paysans amoureux, François et Pâquerette, est séparé par l'obligation pour François de sauver son père endetté en s'engageant comme soldat à la place de son rival, Job, fils du créancier. Rivalités, quiproquos, un rêve, une désertion et de l'héroïsme conduisent à une fin heureuse. L'organiste François Benoist (1794-1878) en écrivit la musique et l'ouvrage fut donné pour la première fois, au Théâtre de l'Opéra de Paris, le 15 janvier 1851. M. Petipa devait le remonter à Saint-Petersbourg en 1882 avec des musiques additionnelles de C. Pugni et L. Minkus. Le 31 mai 1854, l'Académie impériale de musique présente *Gemma* : dans une Italie du XVII^e siècle, un être malfaisant cherche à épouser une jeune femme en utilisant le magnétisme. Gautier dit s'être inspiré du *Joseph Balsamo* d'A. Dumas. Nicolò Gabrielli signe la partition. Le Théâtre de la Porte Saint-Martin, pour sa réouverture, offre au public *Yanko le Bandit* sur une musique d'Édouard Deldevez le 22 avril 1858. La pièce imprimée fut distribuée dans la salle le même soir. Dans les plaines danubiennes, Yanko, un bandit au grand cœur, trahi par la jalouse reine des tziganes, Yamini, est sauvé par la rivale de celle-ci, Vassilia. Après avoir pardonné à Yamini, Yanko épouse Vassilia et renonce à son état de brigand pour entrer dans l'armée où il fera un meilleur emploi de ses qualités guerrières. Enfin le 14 juillet 1858, le Théâtre impérial de l'Opéra présentait *Sacountalâ* qui conte, sur une composition de Reyer, les amours de l'héroïne et du roi Douchmata dans l'Inde antique, légendaire, très exotique et luxuriante, et mit en valeur le talent d'Amalia Ferraris et Lucien Petipa. Gautier s'était inspiré d'un célèbre drame de Calidasa, poète et dramaturge sanscrit que l'on situe entre le I^{er} siècle av. J.C. et le V^e siècle.

Tous ces ouvrages ne connurent pas le même retentissement mais rapportèrent financièrement beaucoup à leur auteur qui considérait le livret comme un « canevas pour le poème qu'est la danse. » Était-il un peu dépité lorsqu'il écrivit à A. Bachelet en parlant du triomphe de *Giselle* : « Pour un poète, ce succès chorégraphique ne laisse pas que d'être humiliant » ? Gageons que la transformation en mélodies d'un grand nombre de ses poèmes le flatta davantage.

Il participa plus qu'activement à cet art musical et de bien des manières différentes et tout d'abord par son écriture. En effet ses poèmes s'avèrent particulièrement travaillés tant du point de vue des rimes,



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

des rythmes que des sonorités et des couleurs. Nul ne peut nier qu'un « é » n'est pas un « è », que le son « un » diffère du son « in », qu'un « o » fermé ne se prononce pas comme un « o » ouvert sans que la musicalité de la langue y perde. Les voyelles sont plus ou moins aiguës ou graves, sombres ou claires ; les consonnes heurtent, ralentissent ou donnent de la fluidité. Tout bon comédien devrait savoir cela. MM. Lagarde et Michard parlent de « variation musicale sur toutes les nuances, tous les reflets du blanc » à propos de *Symphonie en blanc majeur*, poème au nom évocateur, extrait d'*Émaux et camées*. Aussi, nombreux furent les compositeurs qui empruntèrent ses textes au poète, lequel collabora souvent avec eux de son vivant. Ainsi il fournit à son ami le musicien Allyre Bureau - c'est la première collaboration connue - le sujet d'une jolie barcarolle à laquelle il donne le titre « Où voulez-vous aller ? » et la lui envoie avec ce mot : « ...j'ai refait ma chanson de deux manières ; [...] tu prendras celle que tu trouveras la plus favorable à la musique. Je ne pense pas qu'il y ait là rien qui accroche. Il y a un point au quatrième vers et une suspension au septième, exactement observés dans tous les couplets... » (lettre du 9 décembre 1834). À Meyerbeer il adresse en mars-avril 1839 les vers de *Josué arrêtant le soleil* sous cette forme :

Les chars/ d'airain/ couraient/ et fauchaient/ la mêlée
et les grands/ éléphants/soufflant/ des jets/de feu
clairons/géants,/ dressaient/ leur trompe/ déroulée...

et avec ce mot : « Je vous envoie ces vers à peine ébauchés comme montre ou patron, j'ai marqué le rythme et les quantités. [...] si toute autre mesure vous agréait davantage faites-le moi savoir. J'ai mis une grande rigueur de symétrie dans ces lignes... » Ces deux exemples devraient suffire à montrer l'implication de l'auteur dans la composition des chansons et mélodies. Charles de Spoelberch de Lovenjoul en recensait déjà quatre cent soixante-dix-sept à sa mort en 1907. Depuis, le nombre n'a fait qu'augmenter et il y en aurait plus de six cents pour quelque trois cents compositeurs ! Avec Hugo et Musset, il est celui qui fut le plus mis en musique, sans doute. Pas question donc d'inventorier ici toutes les mélodies ni tous les compositeurs, contentons-nous de rappeler les plus célèbres : Berlioz et ses *Nuits d'été*, bien sûr ; Fauré avec *Seule, Tristesse ou les matelots* ; *La dernière feuille, Les papillons* de Chausson. Nommons encore Offenbach, Bizet, Massenet, Debussy, Viardot, Lalo, Duparc, Tosti et, moins connus peut-être, David, Bazin, Reyer, Widor, Paladilhe, Puget, Godard ou plus près de nous Hahn, Manuel de Falla, Chaminade, Elsa Barraine, Gérard Condé, Philippe Hersant ou Patrice Pertuis... Vous trouverez sans peine sur Internet ces listes de compositeurs et de leurs mélodies, certaines mises en musique vingt ou trente fois, comme *Les papillons, Barcarolle* ou *Le spectre de la rose*.

Je terminerai en vous invitant à lire, si ce survol de l'œuvre de Théophile Gautier en rapport avec la musique vous a mis en appétit, les deux ouvrages de M. Brunet, *Gautier et la musique* et *Gautier et la danse*, parus chez Champion, celui de M. Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, chez Gallimard, celui de Gérard de Senneville qui porte le même titre aux éditions Fayard, et à visiter les sites Internet consacrés à notre auteur et qui m'ont renseigné, plus particulièrement celui de la Société Théophile Gautier où vous pourrez consulter la collection Lovenjoul. Je me garderai d'oublier le magnifique article d'Andrew G. Gann sur *Gautier parolier*. Il me reste à remercier Laurence Labbé et Simon Edwards qui m'ont amené à entamer ces recherches pour un concert qu'il désiraient donner en hommage à ce grand poète un peu trop oublié aujourd'hui, ce qui m'a conduit à aller beaucoup plus loin que je ne le pensais.

Pierre Lagisquet.
